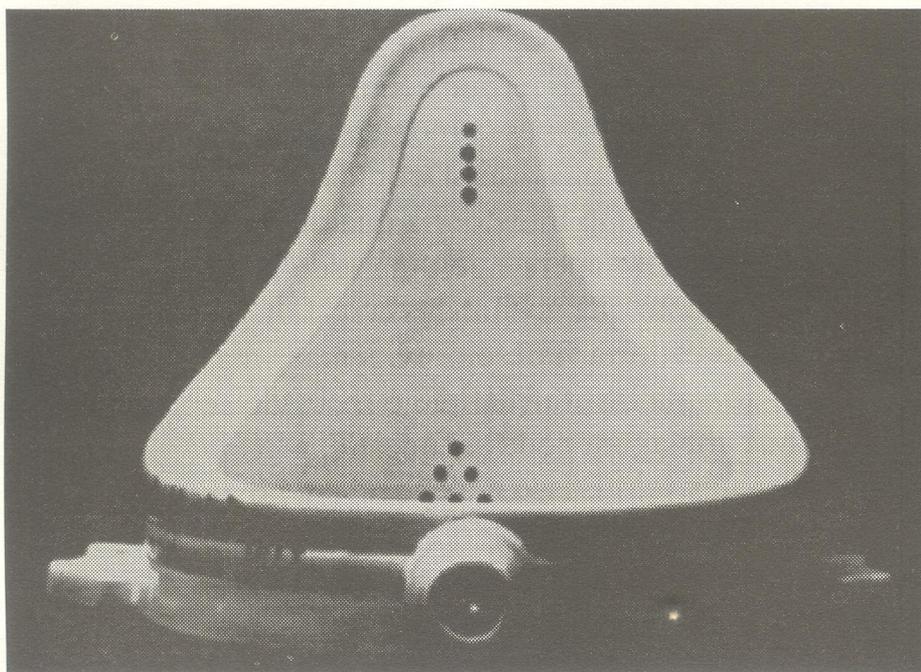


Paulo Roberto Arruda de Menezes. *A trama da imagens*. São Paulo, Edusp, 1997, 296pp.

A TRAMA DAS IMAGENS NA CONSTITUIÇÃO DOS ESPAÇOS VISUAIS DO SÉCULO XX

Rose Satiko Gitirana Hikiji

Mestranda em Antropologia/USP, Bolsista da FAPESP, Pesquisadora do GRAVI



“Fonte”, de Marcel Duchamp

Paulo Menezes¹ adotava a seguinte estratégia para introduzir os alunos no campo da interpretação das obras de artes plásticas: projetava, em *slide*, a obra do pintor escolhido e deixava-nos em silêncio com a imagem por vários minutos. Nas primeiras projeções do curso, a sensação mais comum entre os alunos era o incômodo, a incompreensão e, no limite, o tédio. Mas, aos poucos, a lição era aprendida: tão necessário quanto aprender a ler e a interpretar textos é o treino do olhar, o aprender a ver imagens. Com o tempo,

os minutos de “exposição” da obra iam sendo preenchidos com a procura pelo sentido de determinada cor, pela relevância de determinada temática, pela emoção transmitida pela pintura. Já não seria possível “passar” rapidamente por um quadro no museu.

No livro *A trama das imagens*, Menezes reforça a “lição”:

“Não é imediata a percepção de que, da mesma forma que aprendemos a ler, devemos também aprender a ver. Como no processo de compreensão da linguagem escrita, também na linguagem visual vários níveis diferenciados de apreensão são possíveis perante uma mesma obra. Nossa compreensão do que vemos depende de nossa capacidade de perceber o que está incorporado na constituição de uma imagem, seus conceitos, suas referências – enfim, seu diálogo...” (Menezes, 1997: 26).

No que diz respeito às formas de apreensão da linguagem visual, Menezes identifica dois tipos de abordagem, a “interna” e a “externa”. A primeira pensa a obra de arte como portadora de sentido, “produto individual em si”. Já na segunda, as obras são tomadas como conjuntos, movimentos e refletem outras dimensões do social. No entanto, apesar de distingui-las – e apontar os autores que se aproximam mais de cada uma delas – Menezes não concorda com uma divisão rígida. Sua análise n’ *A trama das imagens* exemplifica o trânsito possível entre as duas abordagens: ele pensa a contextualização das obras em escolas e no seu tempo, analisa a relação entre o discurso verbal – os escritos dos artistas – e o visual – as obras –, e enfatiza a análise da obra em si.

Este último procedimento recebe especial atenção. Menezes toma de Pierre Francastel a definição da análise aprofundada das obras como o caminho para a constituição da sociologia da arte. Isto porque as obras seriam, não um reflexo de outros processos sociais, mas expressão de uma dimensão específica da sociedade: a forma pela qual ela se concebe visualmente.

Aqui, abro parênteses para pensar como esta discussão desenvolve-se no campo da antropologia interpretativa, especificamente através de um ensaio de Clifford Geertz sobre a arte como um sistema cultural. Para Geertz, a definição de arte em qualquer sociedade não é nunca totalmente *intra-estética*: as obras de arte têm significância cultural. O autor comenta a precisão linear da arte Yoruba. As linhas estão em toda a parte: estátuas, potes, rostos. Para os Yoruba, linhas significam “civilização”. No entanto, adverte: “nada muito mensurável” aconteceria para a sociedade Yoruba se as esculturas deixassem de trabalhar a finura da linha. Somente algumas coisas que os Yoruba sentem não poderiam ser ditas – e com o tempo, talvez, deixassem de ser sentidas. Isto porque, para Geertz, a conexão central entre arte e vida coletiva não está em um plano instrumental, mas no semiótico. As anotações coloridas de Matisse e as linhas Yoruba não celebram a estrutura social. Elas materializam um modo de experimentar (Geertz, 1983: 97-99). A arte é concebida para demonstrar que idéias são visíveis, audíveis, táteis (*id. ibid*: 119).

Isto que Geertz chama de conexão instrumental entre arte e vida é, acredito, o que Menezes percebe como “o perigo principal da abordagem externa” da arte: a obra vista como reflexo de processos sociais outros, ou ainda como instituição que executa alguma função específica na sociedade. O que ambos os autores estão defendendo é a especificidade do campo visual. “A Arte não reproduz o visível, mas torna visível”, grita Paul Klee na abertura de *A trama das imagens*.

Partindo do reconhecimento deste campo visual, Menezes percorrerá um traje-

to que tem início em meados do século XIX, com a dissolução da representação pictórica de origem renascentista, e vai até a explosão de proposições visuais que caracteriza a arte moderna. O desafio que Menezes se propõe é compreender as mudanças radicais que colocarão em questão “a própria natureza da arte” no início do século XX. Para enfrentar esta empreitada, Menezes irá analisar obras de arte do período, os textos produzidos por seus autores (desde as cartas de Van Gogh até os manifestos da arte moderna) e o conhecimento produzido sobre estas obras/movimentos por teóricos e críticos da arte, como Pierre Francastel, John Berger e Gombrich, entre outros.

Uma única advertência permeia toda a obra. Assim como o maestro de “Ensaio de Orquestra”, de Fellini, que suplicava aos músicos que eles se agarrassem às notas – “as notas nos salvam” –, Menezes insiste no “retorno às obras”: só ela “poderá salvar-nos”, afirma, em coro com o regente.

Por isso, acompanhar *A trama das imagens* passa obrigatoriamente pela “leitura” das imagens propostas pelo autor no decorrer de todo o livro. Aliás, uma leitura bastante interessante poderia iniciar-se pela visita às páginas com as reproduções das obras. Elas formam, em seu conjunto, outra narrativa. Revelam-se como a própria “trama de imagens”.

A primeira delas abre o capítulo inicial e gera a dúvida. Por que escolher “As Meninas”, de Velázquez, um quadro do século XVII (1656, exatamente) como a primeira imagem de um capítulo que fala da dissolução do espaço renascentista a partir de meados do século XIX? Uma pista: “As Meninas” é também a primeira – e única – imagem do livro *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault .

No quadro, Velázquez apresenta um pintor em ação. Ao seu lado, está a infanta Margarida, com suas aias e figuras da corte. Ocupando toda a parte esquerda da tela (para o espectador que a observa), está um grande quadro no qual o pintor está trabalhando. O quadro está de costas para nós. O pintor, de frente, olha para “fora” da tela. Por alguns momentos, somos os seus modelos. Seu olhar encontra o nosso. Em seguida, podemos notar, como Foucault, o espelho no fundo do ateliê. Nele, estariam refletidos os “verdadeiros” modelos: o rei Filipe IV e sua esposa Mariana².

A obra de Velázquez “fala” sobre muitas coisas – como o texto de Foucault nos revela. Mas a questão selecionada por Menezes é: o que este quadro “fala” sobre a representação clássica e sua dissolução, que só se consumiria dentro de dois séculos? Para esclarecer a dúvida, Menezes retorna à Renascença e a seus fundamentos. Seguindo a análise de Pierre Francastel³, o autor lembra como se constitui o sistema de representação pictórica criado no Renascimento: as leis da perspectiva fornecem a estrutura para a criação do *espaço cúbico*, que trabalha com o ilusionismo⁴ na representação das três dimensões e com a “unicidade da visão”. É justamente com este último fundamento da representação clássica – o ponto de vista único – que Velázquez brinca. Como coloca Menezes, “os olhares do modelo, do espectador e do pintor (o Velázquez real pintando) estão no mesmo lugar”, confundem-se. Foucault (1992: 31) diz que “As Meninas” contém a “representação da representação clássica” e, ao mesmo tempo, ao eliminar o sujeito representado, fica livre de uma relação “que acorrentava” a pintura, podendo se dar “como pura representação”. Velázquez, sem fugir do esquema representativo, denuncia sua estrutura. De certa forma, adianta as questões que serão trazidas pelos impressionistas, na metade do século XIX.

Em poucas palavras, Menezes passa por movimentos como o Classicismo ou o

Barroco, que seriam apenas variações dentro do mesmo esquema de representação do Renascimento – já que mantiveram seus princípios, como o *espaço cúbico* e a ilusão – para chegar ao momento que lhe interessa: o início da demolição deste esquema representativo, na metade do século passado.

Dentre os agentes que impulsionam as transformações essenciais nas artes plásticas do século XIX, Menezes enfatiza a influência da fotografia. A caixa preta⁵ foi criada em 1826, o daguerreótipo⁶, em 1837. Na metade do século, já são feitas fotografias com exposição de cerca de um minuto. A fixação de imagens sem a aparente interferência da mão humana, possibilitada por esses novos inventos, cria a idéia da fotografia como uma forma “neutra” e “objetiva” de captura do real, livre da subjetividade da pintura (ou melhor, do pintor). Como nos lembra Menezes, a noção da foto como interpretação do mundo, apontada por Susan Sontag, demorará para ser percebida. A questão é: de que forma se encontram fotografia e pintura no século passado?

É significativo que na narrativa visual do livro as imagens apresentadas em seguida ao quadro de Velázquez sejam fotografias, e mais especificamente, retratos fotográficos. A semelhança entre as fotografias de Julia Cameron (1867) e Félix Nadar (1859) e retratos pintados pelos mestres clássicos não é casual. Iluminação, composição e temática aproximam-se a ponto de confundir-nos: seriam estas imagens fotografias ou pinturas? Os retratos escolhidos por Menezes denunciam a troca de informações: os fotógrafos são nitidamente influenciados pelos pintores. E o inverso também é verdadeiro.

Por um lado, pintores como Delacroix e Manet estudam fotografias como modelos para as pinturas. Degas pinta cenas com “cortes” que inexistiam antes dos “instantâneos”. Mas o mais importante será a libertação promovida pela fotografia: a pintura não precisa mais ser “imitação” das aparências. A fotografia – ao cumprir este papel – “acabou definitivamente com as funções utilitárias da pintura”.

Menezes também considera a interferência das mudanças da vida urbana nas transformações dos modos de ver e de representar o que é visto. Paris torna-se uma “metrópole moderna” a partir da metade do século XIX. Os pintores passam a interessar-se pela rua, pelo fugidio. O Impressionismo tomará a fugacidade da existência como tema. Para captar o fugaz, os traços do pintor ganham velocidade. Os detalhes são menos significativos que a luz e os reflexos. O espaço figurativo clássico começa a ser demolido. No entanto, segundo o autor, o Impressionismo “especula sobre o espaço nas relações entre forma e luz, (...) mas não constitui um novo espaço”. A pretensão de objetividade e da representação da natureza tal qual esta se dá ao olhar continuam.

Menezes considera que, além dos impressionistas, três pintores do fim do século exercem um papel decisivo no surgimento da arte moderna: Gauguin, Cézanne e Van Gogh. O primeiro pinta novos temas (a arte primitiva, o Taiti) e formas (o chapado, a pintura mural). Cézanne desafia a perspectiva tradicional, buscando a estrutura geométrica das coisas. Van Gogh insiste na potencialidade expressiva das cores e desorganiza a perspectiva clássica, propondo o desconforto visual. Para o autor, a partir daí, o espaço não mais poderá ser pensado como espaço físico, objetivo e exterior, e passará a ser intelectual, subjetivo e perceptivo.

As obras, de novo, esclarecem. Os quadros de Monet, “O Salgueiro” (1919), e de Cézanne, “A Montanha de Sainte-Victoire” (1904-1906), traduzem em imagens o que se falava sobre a dissolução do espaço, a quase abstração. O último quadro do capítulo, “Café Noturno”

(1888), de Van Gogh, é muito mais que uma ilustração do caminho para a criação de um novo espaço. A seleção e o posicionamento das imagens no livro confirmam a irredutibilidade das palavras às pinturas – e vice-versa – proclamada por Foucault e exploram a potencialidade de sua união. Os capítulos seguintes tematizam a relação entre escrita e imagem.

AS PALAVRAS...

Após a demolição da representação pictórica clássica, novos espaços visuais começam a ser construídos. Para entender estes processos de criação, Menezes irá pensar palavras e imagens que os constituem. O capítulo “A Era dos Manifestos” é dedicado à análise da “disseminação de escritos sobre arte” que acompanha a “profusão de movimentos e tendências artísticas” no início do século XX. A quantidade de manifestos lançados e seu ineditismo – nunca tantos pintores haviam escrito tanto sobre o que pintavam – chamam a atenção do autor que, por alguns momentos, tira o foco das obras e mergulha nas palavras.

No primeiro manifesto, de Matisse, a mensagem é clara: a recusa de qualquer ciência em sua arte, “seja ela das cores ou das linhas”. A negação dá o tom dos manifestos futuristas. O “não” do texto de Marinetti é dirigido ao culto do passado, seja ele o clássico, grego, ou o próximo – naturalista e realista, presente em museus e bibliotecas. Negam-se também a razão, o nu, o método, o ideal de beleza, a perspectiva, o moralismo, o feminismo e até a mulher – que deve ser desprezada. O “não” é radical: dirige-se aos próprios movimentos contemporâneos, como o cubismo, e, no limite, nega a si próprio enquanto movimento. O dadaísmo segue a linha da negação futurista: além do futuro, da moral, da religião e da beleza, o Manifesto Dadá, escrito por Tristan Tzara, nega o burguês, a lógica e os movimentos, entre eles o futurismo. A crítica aos movimentos está, sobretudo, na percepção da reacademização destes próprios movimentos, antes contestadores. A negação cubista é mais restrita: dirige-se à tradição, à arte decorativa, à “realidade visual”.

A arte abstrata, o expressionismo, o construtivismo e o surrealismo também são apaixonadamente defendidos em diversos escritos que, como Menezes mostra, fizeram das duas décadas iniciais do século XX um palco de questionamentos, academizações e reacademizações muito mais intensos que os quatro séculos de transformação da tradição renascentista.

As negações são acompanhadas de proposições, principalmente, no sentido da criação de novos espaços após a derrocada do sistema de representação do espaço cúbico. Matisse propõe cores e sentimentos para criar um espaço circular. O desejo de velocidade e a atração pelas máquinas influenciam o espaço sugerido pelos futuristas, caracterizado pela multiplicação de imagens. Os cubistas elegem o processo de pensamento como base na criação de um espaço que é cerebral. Kandinsky e Klee propõem o espaço plástico em analogia com a música, enquanto Malevich associa pintura a ritmo, e Mondrian, à ciência. O espaço surrealista busca matéria-prima no sonho, no delírio, na loucura.

...E AS COISAS

O que as demais páginas do livro (capítulo 3 e conclusão) mostram é o descompasso entre proposições textuais dos pintores e os resultados imagéticos. E tal demonstração vem acompanhada do alerta: cuidado com a armadilha dos manifestos; eles esclarecem propos-

tas, mas obscurecem as variações que constituem a riqueza deste momento nas artes plásticas. Daí, a advertência já citada: “só o retorno às obras poderá salvar-nos”.

E o que as obras acrescentam aos manifestos? No caso do cubismo, a diferença é flagrante. Enquanto os “manifestos” são escritos por Apollinaire, Gleizes e Metzinger, os grandes “divulgadores” do movimento são Picasso e Braque. E a prática distancia-se da teoria. Nesses pintores, em vez de análise, “cérebro”, há intuição, memória. A pintura destes dois mestres também não é de estilo único. As proposições cubistas os levam inicialmente a uma quase abstração, que, no entanto, é negada em seguida. Desenhos de elementos reconhecíveis e colagens na tela – por exemplo de um pedaço de papel que imita madeira – introduzem o real para afirmar a pintura como irreal.

Menezes mostra que as propostas de velocidade e simultaneidade dos manifestos futuristas também geram formas de pinturas diferentes, algumas mais físicas, outras psicológicas. E aqui a comparação entre as obras selecionadas pelo autor deixa claro seu argumento. Vejamos, por exemplo, “Dinamismo de um Cão com Coleira”, de Giacomo Balla (1912), e “A Risada”, de Umberto Boccioni, produzida um ano antes. Enquanto a primeira dissecava o dinamismo no movimento, a segunda apresenta a simultaneidade não apenas de ambientes, mas de emoções e sentimentos.

O autor critica também a generalidade da classificação “expressionista” atribuída a proposições tão distintas como as do grupo Die Brücke (segundo Menezes, o único coeso na corrente expressionista), as de Van Gogh e Munch, ou ainda as de Klee, Kandinsky e Marc. Em comum, há o uso das cores fortes. Mas a depressão e a angústia de Van Gogh ou Munch não passam perto das obras dos três últimos pintores.

O surrealismo também não foi único. O automatismo psíquico, um de seus pressupostos, pode ser observado em diferentes versões nos quadros de Masson, Ernst e Miró. O universo onírico também evoca diferentes interpretações: pode ser apocalíptico, místico, ou primitivo.

Menezes escolhe Magritte e Duchamp para as últimas páginas de seu livro. No primeiro, há, de novo, o jogo entre imagens e palavras. As palavras “*Ceci n'est pas une pipe*” na tela “O Uso da Palavra I”, de 1928, chocam-se com a imagem: o desenho de um cachimbo. Menezes nos mostra como somente compreendendo a trajetória por ele apresentada é possível interpretar este quadro. Magritte refere-se à pintura: ela não é a coisa. O pintor, ao contrário dos cubistas, futuristas e abstratos, utiliza-se da ilusão. Mas o faz para negá-la.

Por que encerrar a “trama das imagens” com Duchamp? Para Menezes a aceitação da obra “Fonte”, de Duchamp, pela Sociedade dos Independentes⁷, em 1917, é a “ruptura essencial na arte do século XX”. “Fonte” é nada mais que um urinol, um dos objetos que o artista escolhia ao acaso para sua série de *ready-mades*. A arte vira “ato”. E o ato é indefinível.

Neste momento, Menezes expõe sua principal discordância com relação à análise de Francastel. Para este autor, os movimentos artísticos do século XX instauram um novo espaço. Menezes discorda desta *unidade*. Sugere o reconhecimento do “múltiplo”: “a convivência das oposições que, pela primeira vez, não tendem a se anular umas às outras” seria a principal característica da arte moderna.

MERGULHO

O lugar da arte na sociedade é tematizado na conclusão de Menezes. “O embate das artes se dá em outra dimensão do real (...). A arte volta a lutar contra valores ultrapassados e é esse seu campo de batalha. Sua briga é no espaço, no campo do pensamento visual” (p.268). E é o reconhecimento deste campo específico – o do pensamento plástico, visual, dimensão do pensamento social – que Menezes nos solicita o tempo todo.

Agarrar-se a notas (ou a imagens)... Que idéia a do maestro! Menezes sugere o mergulho. E, no fundo do mar, vê o peixe vermelho (ou amarelo?) de Paul Klee. Eu havia esquecido. Essa é a primeira imagem. Na capa do livro, o convite ao olhar.

NOTAS

- 1 Professor de Sociologia da Arte na FFLCH/USP, disciplina que cursei em 1991.
- 2 É importante notar que Foucault “dá nome” ao reflexo no espelho para, em seguida, alertar para o artifício que é a nomeação quando se trata da investigação do campo visual. Segundo Foucault (1992:25), para “manter aberta a relação entre a linguagem e o visível”, é preciso “fingir não saber quem se refletirá no fundo do espelho e interrogar esse reflexo ao nível de sua existência”, afinal, “a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. (...) por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz...”
- 3 Além de *Études de Sociologie de l'Art*, citado por Menezes, o livro de Francastel *Pintura e Sociedade* (SP, Martins Fontes, 1990) é uma excelente referência sobre a construção do espaço renascentista na pintura italiana do chamado *Quattrocento*.
- 4 Francastel (1990: 111) discute esta pretensão da pintura renascentista de ser o “duplo” do real: o cubo de representação ideal “vai tornar-se tão familiar aos homens” que eles acabarão acreditando que ele “corresponde à ‘verdadeira’ visão do mundo”.
- 5 A invenção de Nicéphore Niépce consistia em uma caixa preta com um orifício que ao ser descoberto – por cerca de oito horas – registrava a paisagem a sua frente (Menezes, 1997: 33).
- 6 Louis Jacques Mandé Daguerre aperfeiçoou a caixa preta, conseguindo reduzir o tempo de exposição das oito horas iniciais para alguns minutos.
- 7 Salão no qual o próprio Duchamp fazia parte do júri. Nele, nada podia ser recusado. Duchamp envia a “Fonte” com o pseudônimo R. Mutt. A obra é aceita – conforme a regra – e desaparece da exposição, escondida atrás de um biombo. Este fato, para Menezes, não altera a importância de sua aceitação: “a pintura e a arte estavam buscando apenas novas regras sob as quais se organizar. O ato de Duchamp dissolve essa possibilidade...” (1997: 244).

não altera a importância de sua aceitação: “a pintura e a arte estavam buscando apenas novas regras sob as quais se organizar. O ato de Duchamp dissolve essa possibilidade...” (1997: 244).

BIBLIOGRAFIA

FOUCAULT, M.

1992 *As palavras e as coisas*, São Paulo, Martins Fontes.

FRANCASTEL, P.

1970 *Études de Sociologie de l'Art*, Paris, Denoël/Gonthier.

GEERTZ, C.

1983 “Art as a cultural system”. In: *local knowledge – Further essays in interpretive Anthropology*, New York, Basic Books.

SONTAG, S.

1986 *Ensaio sobre a fotografia*, Lisboa, Dom Quixote.